

## OVER TWEE THEATERTALEN ALS TWEE BESMEURDE WITTE LAARSJES

*Gedachten na een gesprek met Pascale Platel en Michaël Pas*

Stijn BUSSELS & Els VAN STEENBERGHE

Pascale Platel en Michaël Pas werden geïnterviewd in het kader van de opleiding Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent. Hun voorstelling *Besmeurde witte laarsjes* (een coproductie tussen HETPALEIS, Monty en Tweetakt 2002) vormde de aanzet. We spraken met hen over Platels eigengereide manier van theater maken en peilden naar Pas' verrijkende invloed op haar theatertaal. Pascale Platel vertelde honderduit over haar dansverleden, haar drijfveren, haar thematische voorkeuren en haar behoefte om zichzelf te confronteren met mensen zoals Randi De Vlieghe of Michaël Pas. De antwoorden van Michaël Pas schetsten mee haar specifieke werkmethode.

Tijdens het interview viel ook op hoe sterk Platel betwijfelt of ze zichzelf als een actrice *pur sang* wil zien. Ze herkent bij zichzelf een andere houding tegenover toneelspelen dan bij Pas. Dat maakte dit gesprek tot de aanleiding van een reflectie over *Besmeurde witte laarsjes* als een exponent van een bijzondere beweging in de hedendaagse podiumkunsten.

Doorheen het interview werd namelijk duidelijk hoe *Besmeurde witte laarsjes* vanuit een voorzichtige ontmoeting tussen beide theatermakers tot een symbiose van twee theatertalen uitgroeide. De twee laarsjes in de titel verbeelden als het ware die veelbetekenende dualiteit. Er wordt immers gecreëerd vanuit twee 'tradities' binnen het acteren: het laarsje van de representatie van een personage vormt een paar met het laarsje van de metatheatrale presentatie van de eigen persoonlijkheid. Die laarsjes worden samen gedragen. De twee verschillende theatertalen staan dus naast elkaar zonder elkaar te hinderen. Op de scène flankeren het 'ingeleefde' personage en de 'uitlevende' identiteit elkaar.

Door dit samengaan kan Platel tot een 'fantasmatische' koningin gekroond worden. Doordat haar spel meandert tussen in- en uitleven, tussen acteren en performance, krijgt het publiek geen greep en twijfelt het constant aan de 'echtheid' van de waarneming. De perceptie van Platels theater leunt dus aan bij het ervaren van een hallucinatie of fantasma. Want men weet niet langer wanneer Platel, en

ook Pas, als zichzelf op de vloer staan of een puur fictieve rol (personage) spelen. Daarom beleeft de toeschouwer een 'fantasmatische theaterervaring'.

Precies omdat Platel en Pas vanuit die twee tradities uitgingen, stond die dualiteit de homogeniteit van *Besmeurde witte laarsjes* niet in de weg. Want het samengaan van beide tradities werd de doelstelling van de creatie. Vanuit deze 'dualistische homogeniteit' bevragen én verscherpen ze de eigenheid (en de werking) van theater.

Er ontstond bijgevolg een coherente voorstelling vanuit de weigering te kiezen tussen het inlevend acteren (het transformeren) en het uitlevend acteren of wat Hans-Thies Lehmann *Selbsttransformation* noemt. Met dit begrip duidt de Duitse theaterwetenschapper op een zich voor het publiek zichtbaar bewustzijn van de presentatie van zichzelf, van het eigen lichaam op een podium. Het lichaam speelt zonder dat het zich als ander lichaam voordoet of tot een ander lichaam of persoonlijkheid transformeert. Het lichaam doet bewust alsof het transformeert door zichzelf op een podium te presenteren. Het speelt met het transformeren. Lehmanns definitie en situering van het begrip is een uitbreiding van Bertolt Brechts *Verfremdung*. Brechts pogingen om op maatschappelijke kortsluitingen te wijzen via een bevreemdend presenteren van de representatie, vonden echter nog steeds plaats binnen een fictieve context, binnen een context waarin een dramatisch gebeuren zich conventioneel ontwikkelt. Vernieuwend aan Brechts aanpak was het herhaaldelijk doorprikken van deze fictie. De hedendaagse *Selbsttransformation* gaat een flinke stap verder en plaatst de transformatie van het zelf geheel autonoom van en buiten een fictief of maatschappelijk geëngageerd kader. Het constant schommelen tussen presentatie en representatie, tussen in- en uitleven, tussen transformatie en *Selbsttransformation*, thematiseert veeleer de complexe relatie tussen presentatie en representatie, zowel op de scène als in het dagelijkse leven. Het is dus evenmin een louter metatheatrale reflectie. Via het metatheatrale stimuleert men reflectie over het reële, de dagelijkse werkelijkheid en gedragingen. Iedereen lijkt een performer te worden. Het leven als een schouwtoneel lijkt actueler dan ooit. Uit deze ingenieuze verhouding tussen representatie en presentatie vloeit de momenteel toenemende grensvervaging tussen theater en performance voort, waarvan Platels theatertaal een exponent is.

Die differentielle Unterscheidung zwischen Performance und Theater (wir wissen: es gibt eine ganz klare Grenze nicht) wäre dort zu treffen, wo die Exponierung des Körpers, die selbstgesetzte Verwundung des Körper nicht nur als signifikantes Material in eine Situation bringt, in der er vom Zeichenprozess "mitgenommen" wird, sondern wo die Situation

ausdrücklich zum Zweck der Selbsttransformation herbeigeführt wird. Der Performer in Theater will im Prinzip nicht sich selbst transformieren, sondern eine Situation und vielleicht das Publikum.<sup>1</sup>

Platel woont op de grens tussen theater en performance. Ze toont in haar spelen en creëren het toenemende belang van de *Selbsttransformation* als stijlvorm náást het empathische, inlevende toneelspelen.

*Besmearde witte laarsjes* draagt die vruchtbare dialoog tussen twee acteerstijlen in zich. De representatieve 'laars' laat zich niet wegstappen maar gaat samen met het presentatie-exemplaar. Platel kiest, als maakster en speelster, voor een balans in diffusie, voor samenlopen in een ander ritme. Platels theater is theater waarin twee extremen - twee laarsjes - samen spelen, dansen en stappen in een andere maat zonder daardoor het ritme van de voorstelling te fnuiken, integendeel.

Haar theater ontpopte zich binnen de regionen van Alain Platels *Les Ballets C de la B*". Pascale Platel betrad de planken immers als danseres bij het gezelschap van haar broer. Zijn voorstellingen worden sterk gestuurd door persoonlijk materiaal van de dansers, zowel op choreografisch als op verbaal vlak. Onder de vleugels van haar broer tastte Pascale Platel de grenzen van het acteren af. Ze zocht naar een dialectische relatie tussen theater en dans. Het is een zoektocht die haar verdere carrière zal blijven beheersen. Dat dansante blijft belangrijk in haar latere theatersolovoortellingen. Het wordt als een volwaardig, vaak onafhankelijk deel opgenomen tussen woorden, muziek, spel, scenografie en (video)beelden. Dit dansante is één van de autonome extremen die Platel in een homogene 'dans&theatervoorstelling' verwerkt. Haar theater is 'dans&theater'<sup>2</sup>.

Nauw verbonden met dit danselement is Platels aandacht voor een organische, nauwelijks gehoreografeerde lichamelijkeheid. De aanraking van de grond met het gehele lichaam - het liggen op scène - is een eigenschap die continu in haar voorstellingen opduikt. Met die houding drukt ze het rustgevend gevoel uit dat zij, als Pascale Platel, in een fictieve toneelwereld, op de scène dus, vindt. Zij leeft zich uit, amuseert zich en geniet binnen de fictieve context van haar voorstelling. Wanneer ze zich inleeft in een personage, leeft ze zichzelf eigenlijk vooral uit. Hierin schuilt het verschil met een puur inlevend, representatief acteren. Platel maakt steeds duidelijk dat ze zich als zichzelf, als Platel, presenteert. Ze presenteert vooral zichzelf door middel van de representatie van een fantasiefiguur. Zodoende creëert ze die fantasmatische perceptie bij de toeschouwer. Op

de scène toont ze hoe ze geniet van dit representeren en maakt zo het waterdicht representeren ongedaan. Zij presenteert de representatie op een relativiserende manier. Ze voert als het ware zichzelf op als personage in haar vertelsels. Het is daarom evident dat de persoonlijkheid van haar personages ook steeds in het verlengde van haar eigen persoonlijkheid ligt. Het zijn uitvergrotingen van haar fantasieën. Platel staat op de scène als zichzelf en geeft haar eigen woorden aan haar gefantaseerde figuur. Ze leeft zich uit in haar eigen fantasie. Daardoor lijkt ze zich perfect te kunnen inleven in het innerlijk van dat personage. Maar dat innerlijk is in feite niets anders dan haar eigen innerlijk. Ze transformeert haar lichaam en wezen niet, ze transformeert trouw aan zichzelf. Geen transformatie maar *Selbsttransformation*.

Daarom wil ze zich altijd thuis voelen op een scène. "In een decor moet je kunnen rusten, praten, jezelf voorbereiden en uiteindelijk ook spelen", aldus Platel. Dat is ook de reden waarom ze haar scènebeelden meestal zelf bedenkt. Op de theaterplanken creëert ze een wereld, een verhaal waarin zijzelf wil reizen, vertoeven, zoeken en uiteindelijk leven. De scenografische ruimte vergroot haar *Selbsttransformation*. Het decor verraadt bijgevolg Pascale Platel als een theatermaakster die de inleving tot een persoonlijk uitleven maakt en toont. Ze lijkt een personage door zich in een fictieve ruimte te positioneren waarin ze zichzelf geheel op haar gemak voelt. Enkel de uiterlijke omgeving maakt bijgevolg dat het publiek Platel als een personage ziet.

Uiterlijk transformeert ze en past ze zichzelf aan de narratieve context aan maar als speelster blijft ze paradoxaal genoeg zichzelf. Ze blijft dus praten en vertellen vanuit zichzelf. Ze speelt niet iemand geheel anders; ze vertolkt geen personage. Precies daardoor zetten de erg expliciete uiterlijke accentueringen (een bolronde rug, opmerkelijk vrouwelijke kledij, witte laarsjes, pruiken bij kindervoorstellingen, ... ) haar *Selbsttransformation* kracht bij. Deze attributen brengen haar letterlijk en opmerkelijk in het verhaal. Ze toont hiermee dat ze een figuur van zichzelf maakt. Maar de objecten zijn niet bedoeld om er zichzelf achter te verbergen als persoon, maar net om zichzelf te tonen als performer voor een publiek, net om de eigen persoonlijkheid te accentueren.<sup>3</sup>

Platel beschouwt het theater als een domein waar haar lichaam uit de realiteit kan stappen en ongegeneerd kan reizen in haar verbeelding (gevoed door de werkelijkheid) en op zoek kan gaan naar antwoorden op moeilijke vragen waar ze mee worstelt.

In deze drang tot theater maken vanuit een intuïtieve nood, werd ze haast onmiddellijk gesteund door Oda Van Neygen, artistiek leidster van het Brusselse jeugdtheaterhuis Bronks<sup>4</sup>. Zo kwamen *De Koning van de Paprikachips* (1998-1999) en *Connaissez-vous votre Géographie?* (1999-2000) tot stand.

Haar volgende voorstelling bij Bronks, *Ola Pola Potloodgat* (2001-2002) groeide uit een fysieke confrontatie met danser en choreograaf Randi De Vlieghe. Het was een kentering in haar werk. Pascale Platel viel niet langer terug op een dialectische relatie met objecten zoals een pluchen gorilla (in *De Koning van de Parikachips*) of een autootje (in *Connaissez-vous votre Géographie?*). Ze zette in de plaats daarvan de springlevende danser Randi De Vlieghe naast zich. Zijn dansante aanwezigheid structureerde en stuwde mee de kronkelende verhaallijn. Hij gebruikte de zachte beweeglijkheid van zijn lichaam om, via de muziek, een emotionele (zeggings)kracht van zijn dans te verkrijgen. Hij leefde zichzelf volledig in, stelde zichzelf volledig ten dienste van de muziek. Hij sprak dus niet zozeer zijn identiteit aan om zich uit te drukken. Via zijn bewegingen transformeerde hij zijn lichaam, en zichzelf, tot een drager van betekenis. De Vlieghe's persoonlijkheid werd ondergeschikt aan een andere, ingeleefde personage-identiteit die door zijn bewegingen gecreëerd werd. Hij presenteerde zijn fictief personage door zijn lichaamsbewegingen, zonder dat deze bewegingen bewust als representerend werden gepresenteerd. Juist door de ontmoeting met De Vlieghe's pure inleving werd de eigenzinnige taal van Platel geïntensifieerd. Want zij zette haar lichaam opnieuw zichtbaar als haar eigen lichaam in en behield het bewustzijn van haar eigen identiteit binnen haar spel, terwijl De Vlieghe zijn lichaam hanteerde als een ingenieus instrument om zichzelf in de muziek in te leven en zo betekenis uit te drukken, te verbeelden, te dansen. Waar lichaam en identiteit wezenlijk verbonden blijven in het uitlevende spel van Platel, daar transformeerde De Vlieghe geheel tot een dansend en betekend lichaam.

De opvolger van *Ola Pola Potloodgat* is *Besmeurde witte laarsjes*. Deze creatie is vooral interessant omwille van de confrontatie tussen Platel en Pas. In deze voorstelling is de dialectiek tussen presenteren en representeren, transformeren en *Selbsttransformation*, scherper dan ooit waarneembaar, precies omdat ze tot thema van de voorstelling is geworden. Samen creëerden Platel en Pas een voorstelling die het puur fictieve spelen en 'verbeelden' tematiseert. Gespeelde, dialogerende scènes in een fictieve ruimte en tijd worden gekleurd door een 'fictie doorprikkende' sequens.

Niettegenstaande de voorstelling een structurerende input van Pascale Platel uitademt, groeide de productie uit de kruisbestuivende ontmoeting tussen deze

twee theatermensen. Ze leerden elkaar kennen door veel te praten, muziek te beluisteren en te improviseren. Vanuit dit verkenningsproces maakten ze een voorstelling over twee mensen, *Un homme et une femme*, die elkaar zowat per toeval ontmoeten. Samantha boort de naaldhakken van haar (net gestolen) witte laarsjes in de appels van Sebastiaan terwijl ze achterna gezeten wordt door de verkoopster van de schoenwinkel. Uit deze ene turbulente ontmoeting, vloeit een bevreemdend huisbezoek van Sebastiaan aan Samantha. Onder het mom een kei te zijn in boekhouding nodigt Sebastiaan zichzelf uit. Hij blijkt vooral een kei in het verzinnen van een succesrijker leven. Net als Samantha overigens die haar 'bobonne' van tijd tot tijd terug tot leven wekt door haar zélf uit te beelden. Iets waar ook Sebastiaan na verloop van tijd in mee zal gaan.

Hoewel Platel zichzelf eerst als "Samantha" voorstelt, bekent ze in de loop van de voorstelling gewoonweg "Pascale" te heten. Dit is een bekentenis die Michaël Pas niét doet. Althans niet zo openlijk.

*Samantha:* En mijne naam is niet Samantha.  
Ik heet gewoon Pascale.

*Sebastiaan:* (zucht) Pascale...  
Pascale.  
Ik moet u ook iets bekennen.  
Ik heb geen mobilhome zo groot als deze zaal.

*Pascale:* Hebt gij wel een huis?  
(*Sebastiaan knikt neen*)  
New York?  
(*Sebastiaan knikt neen*)  
Las Vegas.. Franky Valley?  
(*Sebastiaan knikt neen*)  
Ge heet toch wel Sebastiaan?

*Sebastiaan:* Ja, dat is hier van den hond zijn klotten hé zeg!<sup>5</sup>

Hij blijft "Sebastiaan". Hij speelt zijn rol. Hij transformeert zichzelf en zijn lichaam tot Sebastiaan. Pas verplaatst zich in een fictief personage en past daar zijn fysionomie, spreken en zelfs voelen voor aan. Terwijl De Vlieghe vertelde met zijn lichamelijke souplesse, vertelt Pas als een gedegen acteur die gelooft in de pure inleving. Dit geloof wordt opmerkelijk aangeraakt in een ontkenning ervan. Want wanneer Platel bekent Pascale te zijn, laat Pas in het midden of hij

Sebastiaan of Michaël is, precies door niet te antwoorden en vloekend te reageren op de vraag naar 'zijn' identiteit of de identiteit van zijn personage. De verhouding met zijn personage lijkt dus in eerste instantie de subtiele, conventionele verhouding die een 'inlevend' acteur tot zijn rol bezit. Het lijkt niet de 'familiaire' relatie te zijn die Pascale Platel tot haar 'uiterlijk getransformeerde zelf' heeft. Toch doorboort het vloeken zijn waterdichte inleving. Door die vloek ontmaskert hij zichzelf als een acteur die zijn persoonlijkheid liever niet open en bloot op de scène toont of presenteert. Pas houdt van representeren. Platel dwingt hem tot die bekentenis en creëert hierdoor een speelse ambiguïteit.

Deze twee 'spelers' tegenover elkaar zien staan, is twee verschillende theatervisies in elkaar zien grijpen, twee laarsjes samen zien stappen. Juist door deze confrontatie ontstaat een interessante, veellagige voorstelling die vanuit de inhoud vooral een reflectie biedt op enerzijds de manier waarop de inhoud wordt verbeeld en anderzijds de keuzes die Pascale Platel maakt. Het voorstellingsconcept vertrekt en arriveert bij Pascale Platel die als het ware in haar voorstellingen, in haar verhalen figureert. Zo benadrukt én doorprijkt Platel het acteren, het vertolken van haar én Pas' personage.

Zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak ademt deze voorstelling een meta-theatrale houding tegenover fictie en non-fictie, tegenover acteren en figureren, tegenover inleven en uitleven, theater en performance. Het is een metatheatraliteit die in het creëren van dergelijke verwarrende scènes en personages het failliet van de zuivere presentatie of representatie verkondigt. Leve de fantasmatische theaterervaring!

In een samenleving waarin veelheid eenheid heeft vervangen, leeft ook een theatervorm waarin een stilistische veelheid binnen eenzelfde persoonlijke theatertaal, de stijluniformiteit heeft vervangen. Beïnvloed door de populaire rede waarin er een vloed van illusoire verhalen wordt aangeboden, trachten podiumkunstenaars de illusie in hun creaties te relativieren, of er althans inventief mee om te springen. Het bewustzijn van het spel wordt geaccentueerd, zonder dat de inleving van de toeschouwer geheel 'geannuleerd' wordt. Het percipiërende inlevingsvermogen wordt wel constant geprikkeld waardoor een volledige empathie plaatsmaakt voor een versplinterde, geamuseerd reflectieve houding van publiek én spelers die beide tijdens het spel constant bewust worden gemaakt van de illusie van het gespeelde.

De *Selbsttransformation* creëert daarom, ruimer dan Brechts *Verfremdung*, niet alleen een metatheatraal kritische maar ook een maatschappijkritische attitu-

de die uitnodigt tot reflectie over de rollen die mensen in het dagelijkse leven spelen. Het representeren en presenteren zélf op én naast de scène wordt constant in vraag gesteld.

Het verzinsel, het verzinnen, het verbeelden worden spitsvondig gethematiiseerd. Samen met de evenwichtsoefening tussen feit en fictie, tussen waarheid en verzinsel, tussen in- en uitleven, vervagen ook de categorieën binnen de podiumkunsten, bijvoorbeeld deze tussen jeugd- en volwassenentheater. De meeste voorstellingen van Pascale Platel worden door zowel jonge als oudere toeschouwers gesmaakt net doordat ze een rijkdom aan lagen bezitten. Precies doordat ze verschillende laarsjes of componenten in het gareel dwingt. Veeleer dan een boodschap in een creatie te wringen, verrijkt Platel haar voorstellingen met open interpretatieniveaus. Strikte zekerheden worden ingeruild voor schemerende veronderstellingen, suggesties en interpretatiemogelijkheden.

Eenduidigheid bestaat niet meer. De witte laarsjes zijn niet maagdelijk blank maar besmeurd. Toch blijven ze vinnig doorstappen, wars van elke regelmaat. Ze hanteren een ander ritme maar vinden in die verscheidenheid de basis voor hun samengaan, voor een homogene voorstelling. In veelheid eenheid vinden, dat is de uitdaging van een hedendaags individu, van een hedendaagse kunstenaar, zoals Pascale Platel. In haar huwen van extremen, van presentatie en representatie, vindt ze een theatertaal die zich eerder vruchtbaar en dialectisch en niet cynisch of pessimistisch tot de chaotische werkelijkheid verhoudt. En die werkelijkheid blijft een schouwtoneel waarin mensen met eigenzinnige en besmeurde witte laarsjes door het leven stappen.

Met dank aan Prof. dr. Christel Stalpaert, Michaël Pas en Pascale Platel.

## NOTEN

- 1 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 248
- 2 Deze term werd bewust boven de term 'danstheater' verkozen omdat het hier in wezen gaat om een ruwe confrontatie, een bruto samengaan van dansante en theatrale componenten zonder dat er een organische versmelting plaatsvindt, zoals dit binnen meer geijkte danstheatervoorstellingen het geval is. Het dansante aspect binnen de voorstellingen van Pascale Platel is minder een vertaling van de dramaturgie. Het is veeleer een injecteren van de theaterscènes met puur verluchtende dansscènes.
- 3 Hierin staat ze niet alleen. Viviane De Muynck bezit bijvoorbeeld eenzelfde fascinatie, zo blijkt uit een interview met Marianne Van Kerckhoven: "Niet: de acteur die 'zo



goed speelt' (...). Het 'geheel opgaan in een rol' vind ik dan minder interessant, omdat het zo hermetisch is. Het is perfect, maar gesloten (...). Ik vind het interessanter de kwetsbaarheid van iemand te zien, te kijken hoe hij materiaal hanteert. Zodat er een wisselwerking ontstaat en je iemand ziet die af en toe een masker voor zich houdt. Niet om zich te verbergen, maar om via dat masker te verduidelijken." (Viviane De Muynck geïnterviewd door Marianne Van Kerkhoven, "Vliegen: een interview met Marianne Van Kerkhoven", *Theaterschrift*, nr. 7, 1995, pp. 175, 177, 181, 193, in: Christel Stalpaert, "Schoonheid in *Needcompany's King Lear*, als wapen tegen de ondraaglijke wreedheid van het tragische "zijn"", *Documenta*, 21, (2003), nr. 2, pp. 168-169.) De persoonlijke verhouding van het lichaam tot de scène en de attributen vormt een kernfunctie binnen haar spel.

- 4 Stijn Bussels, Mark Hermans, Roger Rennenberg, Christel Stalpaert, Bram Van Oostveldt (eds.), *Liber Amicorum Jaak Van Schoor: Meester in vele kunsten*, Gent-Antwerpen: Studies in Performing Arts and Film, 2003. Met daarin: Els Van Steenberghe "Jeugdtheater in Vlaanderen als norm voor belangwekkend Nederlandstalig theater", pp. 192-201.
- 5 Pascale Platel, *Besmeurde witte laarsjes*, Gent, 2003, p. 18.